



# « Le texte cyborg »

Régine Robin

*Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 11-38.



DOI: 10.7202/005262ar

# Le texte cyborg

RÉGINE ROBIN

Que n'a t-on pas dit d'Internet ? Il présenterait tous les dangers pour l'humanité future par la perte totale des repères qu'induiraient les nouvelles technologies : connexion généralisée sur le réseau des réseaux, surplus d'information immaîtrisable, présent généralisé liquidant toute dimension d'historicité, ubiquité, effacement des frontières et des médiations aussi bien celles du temps que de l'espace, celles du réel que du fictif, celles de l'identité que du genre, « autisme interactif » qui donnerait le sentiment de la « communauté virtuelle » alors qu'on serait seul devant son écran ; immobilité accrue et fascination de l'écran, disparition de rapports sociaux et interpersonnels verticaux, etc. On est même allé jusqu'à parler d'un « stade de l'écran » pour faire pièce au très lacanien « stade du miroir ».

Pour qualifier le monde virtuel d'un mot, je reprendrai le terme lancé en 1984 par William Gibson dans son roman *Neuromancer*, le *Cyberspace*. Comment Gibson définit-il le *Cyberspace* ?

Dans le roman, il parle d'un branchement sur une platine qui « projetait sa conscience désincarnée (*disembodied*) au sein de l'hallucination consensuelle qu'était la matrice[1] ». Et il décrit ainsi le voyage qu'il entreprend sur l'écran :

> Retour au bercail : la Conurb, l'Amab, l'Axe métropolitain Atlanta-Boston.
>
> Programmez une carte pour représenter la fréquence des échanges de données, un seul pixel par milliers de mégabytes sur un écran géant. Manhattan et Atlanta y brillent d'un blanc éblouissant. Puis elles se mettent à

1. William Gibson, *Neuromancien*, trad. par Jean Bonnefoy, J'ai lu, Paris, 1995, p. 8.

> palpiter, au risque que le rythme du trafic surcharge votre simulation. Votre carte est en passe de se transformer en nova. On se calme. On diminue l'échelle. Un pixel par million de mégabytes, on commence à discerner certains pâtés de maisons dans le centre de Manhattan, les contours des zones industrielles vieilles d'un siècle concernant le noyau historique d'Atlanta[2].

Case, le héros de Gibson, n'a que mépris pour son corps qu'il appelle « la viande » et non la chair. Il s'agit d'un *Misfit* déglingué dans le réel qui ne se sent vraiment revivre que dans ce monde « autre », ce tiers-lieu, ce hors-lieu qu'est l'écran et son interface avec ce qui s'y passe, une alternative à toutes les identités conventionnelles par un décentrement rendu possible grâce à un nouveau rapport entre l'homme et la machine, pour ne rien dire ici des fantasmes machiniques de Donna Haraway. Dans ses manifestes[3], il s'agit d'un rêve d'hybride « femme-machine », d'un manifeste de libération de la division et de la hiérarchie des sexes et de traversée des frontières. Il s'agit d'un mythe positif, progressiste insistant sur le bien-fondé de l'hybridité dans tous les domaines aujourd'hui. Avec beaucoup d'ironie et de distanciation, Haraway développe ou invente un genre mi-théorique, mi-fictionnel. Qu'est ce qu'un Cyborg ? « Un organisme cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature qui a à la fois une réalité sociale et une vérité de fiction[4]. » Le Cyborg, qui est devenu un nom commun pour désigner toutes les créatures qui se meuvent dans le *Cyberspace* est un « entre-deux » qui relève à la fois de la nature, de l'espèce humaine et du construit, de l'artificiel, de la prothèse ou de la machine intelligente. Elle n'a pas de sexe ou tous les sexes, elle se reproduit toute seule. Elle n'a pas d'origine. On voit à l'œuvre, dans le Cyborg, tous les fantasmes du recul des limites, des frontières[5], surtout celles qui nous définissent en tant qu'humain : matière organique périssable, sexuation, reproduction sexuelle, rapport à l'altérité. Mais le Cyborg aura aussi son langage :

> L'écriture est de façon prééminente la technologie des Cyborgs, surfaces gravées de la fin du xx^e^ siècle. La politique cyborg est la lutte pour le langage et la lutte contre la communication parfaite, contre le code uni-

2. *Ibid.*, p. 53.
3. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women, The Reinvention of Nature,* New York, Routledge, 1991. Il s'agit de la reprise et du développement d'un manifeste de 1981, réélaboré en 1985 : « A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s », *Socialist Review*, vol. XV, n° 80, p. 65-108.
4. Donna Haraway, *loc. cit.*, p. 65, ma traduction.
5. On trouvera de plus longs développements sur ce sujet dans : Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi,* Montréal, XYZ, 1998.

que qui traduit tout à la perfection, le dogme central du phallocentrisme. C'est pourquoi le Cyborg insiste sur le bruit, la pollution, se réjouissant de cette fusion illégitime[6]…

Le Cyborg va bousculer toutes les données qui sont les nôtres et Haraway oppose terme à terme l'univers de la domination à la sensibilité cyborg :

représentation / simulation ;
roman traditionnel / science-fiction ;
organisme / composé biotique ;
profondeur / surface ;
spécialisation des rôles sexuels / stratégies ;
public /privé / cyborg ;
sexuation /fabrication génétique ;
reproduction /réplication ;
famille /femmes dans le circuit intégré.

Il ne faut pas prendre à la lettre cet univers de science-fiction, mi-réel, mi-fictionnel, mais Haraway s'en sert pour développer un discours critique féministe. « Revenant à son féminisme cyborgien, Haraway conclut alors que seule la femme est douée pour être ce composé hybride, cette mosaïque de chimères et de réalités, logée dans la confusion des frontières. *No man's land* (au sens propre), c'est la femme qui échappe au lourd appareil de pouvoir, par sa pratique quotidienne de l'à-peu-près et de la perversité ; elle accomplit le travail de sape qui culminerait dans un Cyborg politique, c'est elle qui est l'animal humain machiné et machinant, le seul absolument postmoderne[7]. »

## I) Nouvelles formes de l'écrit

De véritables expériences langagières ont lieu sur le Web dans le cadre de certains forums de discussion où l'usager peut intervenir et interagir avec d'autres.

Les *MOOs* (*Multi-Users Dimensions Objects-Oriented*) sont des environnements sociaux où les gens se rencontrent « virtuellement » pour discuter et interagir. Ces communautés virtuelles se construisent autour de participants réunis par un centre d'intérêt commun. Les participants à ces environnements peuvent, du reste, monter dans la hiérarchie de la société et même programmer des sections de l'univers.

6. Donna Haraway, *op. cit.*, p. 176.
7. Lucien Sfez, *La santé parfaite*, Paris, Seuil, 1995, p. 284.

Voici le texte de la présentation des *MOOs* que fait Martine Gingras dans sa page personnelle :

> Mondes virtuels… sans doute l'expression vous donne-t-elle à imaginer toute une panoplie d'objets techniques clinquants, vaguement futuristes, allant des casques de réalités virtuelles aux *Data Gloves*. Mieux, vous vous imaginez déjà dans l'Holodeck de la série Star Trek, qui permet à l'équipage de l'*Enterprise* de se balader dans des réalités holographiques tout à fait tangibles. Je mets tout de suite un terme à votre rêverie (ou à votre angoisse ?) : les mondes virtuels dont il est question ici se trouvent sur Internet, et sont assez loin de ceux dans lesquels on voit s'engouffrer l'équipage de l'*Enterprise* et autres personnages de science-fiction ces dernières années. Car au-delà du fétichisme technologique dont on l'affuble, le virtuel, c'est avant tout du potentiel… Ainsi, il existe bel et bien, sur le réseau informatique mondial, des réalités virtuelles… Mais textuelles ! Ce sont des *MUDs* (*Multi-users dongeons and dragons*). Les premiers à avoir vu le jour s'inspirent des fameux jeux de rôles dont ils reprennent le nom… Les *MOOs* s'apparentent aux *MUDs*, mais leur programmation est *orientée objet*, c'est-à-dire qu'à partir d'un objet « parent », on peut programmer de nouveaux objets, au lieu de tout programmer à partir de zéro. Ce type de programmation rend les *MOOs* propices au développement de communautés virtuelles en constante expansion, réunies autour d'un centre d'intérêt plus ou moins large, où chaque joueur peut facilement construire ses quartiers, programmer des objets et interagir[8]…

Le *Cyberspace* oblige à un nouvel examen de notre moi, des relations aux autres, à la communauté, à la citoyenneté, au sexe, au genre. Il oblige aussi à repenser les frontières, toutes les frontières. Le *Cyberspace* oblige à penser l'identité comme fluide. Une identité vue à travers les fenêtres diverses que propose l'ordinateur.

Les environnements *MOOs* en particulier transforment l'expérience du langage soumis à la nature interactive du médium. Ils produisent de nouvelles formes langagières, une nouvelle textualité car ces nouvelles conversations se font toutes sur l'écran et ne sont que de *l'écrit*. Il ne s'agit pas de l'oral, ni de l'oral transposé à l'écrit mais d'une forme d'écriture qui est soumise à la pression de l'oralité par la situation d'énonciation du direct, du *on line*. De là, dans le *e-mail* et ailleurs, ces fautes typographiques laissées, ce recours à des acronymes pour gagner du temps. Pourtant le participant au *MOO* peut s'éloigner quelques

8. Page Web personnelle de Martine Gingras : <http://www.citeweb.net/tour/>
Citons également son mémoire de maîtrise en communication déposé en 1996 à l'Université du Québec à Montréal, très novateur *: Le Cyborg, sa langue, sa loi, son territoire : promenade ethnographique dans les environnements textuels multi-utilisateurs.* Ces pages doivent beaucoup à ce travail tout à fait exceptionnel.

instants, ouvrir une autre fenêtre sur son écran, relire ce qu'il vient d'écrire avant d'envoyer son message. C'est du direct semi-contrôlé. Il n'y a pas que la langue d'usage qui est mise en œuvre. Tout un réseau de signes iconiques est utilisé, dont les *emoticons,* ou *smileys* en symboles ASCII, censés mimer les signes de l'émotion, *off line*. L'usager enfin doit pouvoir jouer de touches de programmation, des touches de commande de type « elle dit ». En parlant de soi, ainsi à la troisième personne, il se met en scène parfois dans des *pseudonymités* très histrioniques. On a parfois l'impression d'un vrai théâtre[9]. Descriptions, narrations se succèdent en capsules. Faisant état de l'utilisation du langage de programmation, Martine Gingras écrit, à propos d'une de ses expérience sur les *MOOs* :

> Ainsi, en inscrivant simplement :
> **ah**
> La phrase suivante apparaîtra à l'écran de toutes les personnes présentes dans la même pièce que notre personnage *Victorine,* qui est munie de la caractéristique eMOOtion :
> « Victorine s'exclame "Ah ! Maintenant je comprends !" »

Tout un langage de programmation préformé guide les utilisateurs qui, en choisissant ces codes de « caractéristiques » acceptent ainsi tacitement que des programmeurs *MOOs* investissent leurs interactions d'une signification qu'ils ont prédéterminée. « En relisant certaines discussions que nous avions eues avec plusieurs personnages, force nous a d'ailleurs été de constater que presque la moitié des interventions étaient en fait générées automatiquement par le recours aux caractéristiques[10]. » C'est dire que nous sommes bien dans le cadre d'un langage hybride combinant la langue d'usage transformée, la langue iconique et le langage de programmation. C'est bien sur ce phénomène qu'insiste Martine Gingras dans son travail. Aux identités hybrides correspond un langage que la symbiose être humain/machine a déjà transformé.

Une autre expérience déroutante est celle où le personnage qui en rencontre un autre tarde à s'apercevoir qu'il se trouve en présence non

9. Brenda Danet de l'Université hébraïque de Jérusalem a étudié une expérience « théâtrale » interactive sur le Web, celle de Stuart Harris. Elle insiste beaucoup sur l'aspect parodique, carnavalesque, histrionique de la production langagière dans les *IRC* (*Internet Relay Chat*), même quand il est question du *Hamlet* de Shakespeare. Pour elle, l'écriture de la culture digitale fait penser à l'art du marionnettiste à travers les mots. On trouvera son étude « Play Performance in Computer Mediated Communication » sur le site suivant : <http://jcmc.huji.ac.il/vol1/issue2/vol1no2.html>.

10. Martine Gingras, *op. cit.*, p. 59.

pas d'un autre personnage mais d'un « bot », d'une créature de pure programmation qui peut ruser, dialoguer, faire comme si. Certains robots passent d'une pièce à l'autre, dans les *MOOs* prêts à engager la conversation au moindre mot reconnu dans une phrase envoyée par les personnages qu'ils auront croisés. Ce sont des leurres informatiques, des petits programmes d'intelligence artificielle qu'on rencontre çà et là dans nos navigations sur le Web et qui se présentent comme de vrais êtres humains, avec une identité, une personnalité bien à eux, et vous ne vous apercevez pas (ou pas tout de suite) que vous avez affaire à un bot, tant le langage de programmation qui le constitue, si élémentaire soit-il, peut simuler une conversation ambiguë, avec son comptant de malentendus. Il y a même l'histoire célèbre de Barry, l'amoureux de *Julia*, le bot le plus célèbre du réseau, tentant désespérément de la séduire. Cela donne le célèbre petit dialogue suivant :

> BARRY : Oh ! Julia, ma petite chérie, tu es là ?
> JULIA : Salut Barry.
> BARRY : J'aime ton nom. Il est sexy.
> JULIA : Moi aussi.
> BARRY : Qu'est-ce que tu fais ?
> JULIA : Oh, je me promène seulement dans la chambre des Cœurs, Barry.
> BARRY : Viens plutôt dans ma chambre à moi.
> JULIA : Tu pourrais répéter ça, ça a disparu de mon écran.
> BARRY : Est-ce que tu es vierge ?
> JULIA : Pour ce qui te concerne, Barry, je le serai toujours.
> BARRY : Es-tu bien réelle, Julia, ou n'es-tu qu'un bot ?
> JULIA : Je suis aussi réelle que toi-même, Barry[11].

À un certain moment de la conversation, Barry doute, mais par la suite Julia lui parle de ses humeurs, de ses menstruations, alors il « embarque », il devient amoureux. Mais Julia n'est qu'un leurre, un petit programme, du langage, peut-être une langue nouvelle.

Comment ne pas évoquer le plus grand des auteurs de science-fiction, Philip Dick, et son célèbre roman porté à l'écran sous le titre de *Blade Runner* par Ridley Scott en 1983. Un homme est chargé de repérer et de tuer des androïdes, des « *replicants* » qui ne sont pas des êtres humains mais des simulacres d'êtres humains. Parmi les critères de différenciation, la mémoire et le sentiment de l'identité et de la continuité de la personne sont essentiels. Il s'agit d'avoir une histoire, une mémoire, des souvenirs, d'avoir été engendré par un père et une mère, ce qui est

11. On trouvera des développements sur *Julia* dans les ouvrages de Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York, The Free Press, 1997 et de Sherry Turkle, *Life on the Screen*, New York, Simon and Schuster, 1995.

le propre de l'espèce humaine, ce à quoi les « *replicants* » ne peuvent pas prétendre. Mais, dans le royaume de *Blade Runner* l'imposture porte précisément sur l'historicité des individus et sur leur mémoire. Rachel (une « *replicant* » qui ne veut pas l'être ou ne sait plus si elle l'est) montre au personnage principal chargé de détruire les « *replicants* » qui peuvent devenir une menace des photographies de ses parents. Elle se souvient, elle a une enfance et des souvenirs, un inconscient en quelque sorte. Ébranlé un moment, (il tombe amoureux d'elle), il se rendra compte de l'imposture. Il y a deux versions du film ; celle demandée par Hollywood à Ridley Scott : le héros tombe amoureux de Rachel et la sauve ; celle du metteur en scène avant la censure : le héros tue Rachel et accomplit sa mission. Dans le cas de Julia, celui dont on ne voit que la parole à l'écran est désincarné, il n'est plus qu'être de langage[12]. Il arrive aussi, comme le souligne Martine Gingras que, dans ces environnements, êtres humains et êtres artificiels intervertissent leurs rôles : les premiers deviennent des outils au service du système informatique, alors que les seconds se baladent et socialisent. L'emploi de personnages utilitaires, la présence de robots sociaux et le recours à la commande de parodie, qui permet notamment de faire intervenir des personnages qui n'existent pas, brouillent donc toutes les frontières, celles de la nature humaine, de l'imaginaire et de la création artificielle en symbiose avec la machine.

Fortement dialogique, ce nouveau langage est éclaté, hétérogène, parfois primitif, fortement hybride. Il a d'ailleurs tendance à quitter le monde des « branchés » pour envahir le quotidien, fournissant au discours social un nouvel idiolecte qui trouve sa place parmi les idiolectes foisonnants de notre époque : langage des banlieues, verlan, parler jeune, sauf qu'on a affaire à un renouvellement de l'écrit issu de la symbiose cyborg (homme/machine). Il lui reste à faire son entrée dans la littérature (en dehors de la science-fiction), à moins que son caractère éminemment transgressif lui interdise les chemins de la légitimité.

L'environnement informatique crée un univers de fictionnalisation du quotidien : personnages imaginaires, pseudonymie généralisée, expérimentations autofictionnelles même élémentaires sur les pages personnelles, jeux de rôle, dialogues théâtralisés, voire histrioniques, grotesques dans certains environnements, rencontre avec des robots

12. D'autres bots célèbres ont défrayé la chronique, comme *Eliza*, antérieure même à l'existence d'Internet. C'était un bot psychothérapeute qui avait le don de « calmer » ses patients, de leur redonner espoir. Aujourd'hui un logiciel spécial, *Depression 2*, l'a remplacée avec des effets parfois curieux.

dont les réparties font croire qu'ils sont des êtres humains, tout dans cet univers de la simulation tend vers une indifférenciation du vrai et du faux. Cela n'en fait pas un univers littéraire pour autant[13]. Mais est-ce si certain ? On se souvient de l'assertion de Searle : « Toute littérature n'est pas de la fiction, toute fiction n'est pas littérature[14]. » À ce propos, Gérard Genette fait remarquer que Searle justifie la seconde proposition par d'étranges arguments : la plupart des bandes dessinées et des histoires drôles, dit Searle, sont bien des fictions mais elles ne sont en rien de la littérature. Certes, dit Genette, parce que la bande dessinée concerne autre chose que du langage. Mais Searle ajoute : « Les histoires de Sherlock Holmes sont évidemment des œuvres de fiction, mais c'est une affaire de jugement de savoir s'il convient de les considérer comme appartenant à la littérature anglaise[15]. » Qui ne voit le caractère de jugement de valeur arbitraire de tels propos !

En fait, dans Internet, les expérimentations langagières relèvent à la fois du registre pragmatique (de diction) : *e-mail*, groupes de discussion sur des thèmes précis en temps réel ou non, et des expérimentations langagières qui touchent au fictif, au ludique, à la mise en scène de soi ou à un autre régime mi-fictif et mi-réel comme dans les jeux électroniques. On peut noter également de véritables expérimentations qui visent à renouveler les formes de la fiction.

13. Avons-nous affaire par exemple à du dialogisme bakhtinien ? C'est ce que sous-entend George P. Landow lorsqu'il met en œuvre la notion bakhtinienne de *multivocalité* à propos de l'hypertexte (voir plus loin). Il fait sienne l'idée que le roman ne s'écrit pas dans la totalité d'une conscience unique qui absorberait ce qui lui vient de l'extérieur, mais comme une entité constituée par l'interaction de multiples consciences qui ne devient jamais un « objet » pour la conscience de l'autre. Un des sites auquel il renvoie s'intitule « Hypertext and Multivocality ». Dans un livre récent, il dit : « En essayant d'imaginer l'expérience de lecture et d'écriture avec (ou dans) cette nouvelle forme de texte, on aurait intérêt à relire ce que Bakhtine a écrit à propos du roman dialogique, polyphonique, multivocal dont il dit qu'il est "construit non pas sur une seule conscience qui constitue un tout en elle-même, absorbant les autres consciences comme des objets, mais comme un ensemble formé par l'interaction de plusieurs consciences, dont aucune ne devient entièrement un objet pour l'autre". La description que fait Bakhtine de la forme littéraire polyphonique présente le roman dostoïevskien comme une fiction hypertextuelle dans laquelle les voix individuelles prennent la forme de lexies… L'hypertexte ne permet pas à une voix univocale, tyrannique de prévaloir. La voix est bien plutôt la résultante de l'expérience multiple à un moment donné… »

Dès qu'on cherche le rapport entre l'hypertexte et Bakhtine, de nombreux sites se présentent, en particulier ceux de G. Landow de l'Université Brown et toute l'équipe du logiciel littéraire *StorySpace* de Eastgate Systems qui aide les écrivains à construire des hypertextes de fiction.

14. John Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982. Cité dans Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 41.

15. Cité dans *ibid.*, p. 42.

## II) L'hypertexte de fiction

L'hypertexte s'inscrit dans un âge où la complexité, la multiplicité, l'hétérogène, la non-hiérarchie, la confusion, l'aléatoire, l'instabilité et la fragmentation règnent dans notre vie quotidienne, de même que dans la redéfinition de notre environnement et de nos identités.

Comment définir l'hypertexte ? « Il s'agit… d'un ensemble constitué de "documents" non hiérarchisés reliés entre eux par des "liens" que le lecteur peut activer et qui permettent un accès rapide à chacun des éléments constitutifs de l'ensemble[16]. »

Lecture non linéaire de documents, trajets horizontaux.

Notons dès l'abord que tout le mouvement moderniste et expérimental de la littérature a tendu vers la dislocation des formes traditionnelles, vers la discontinuité, la fragmentation, la ruine du sens, la dé-linéarité. Ce mouvement de l'hypermodernité et de la postmodernité nous est familier. Les possibilités de la machine n'ont fait que généraliser ce mouvement à la fois dans le quotidien de notre environnement et dans les *possibilités littéraires*.

Dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », Jorge Luis Borges imagine un livre infini. Son auteur est mort en laissant une montagne de brouillons contradictoires impossibles à ordonner. Il laisse aussi cette phrase énigmatique : « Je laisse aux nombreux avenirs (non à tous) mon jardin aux sentiers qui bifurquent. » Le narrateur tente d'expliquer cette phrase et de trouver un sens à l'hétérogénéité des brouillons :

> Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il *crée* ainsi divers avenirs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang, disons, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent être saufs, tous deux peuvent mourir et cætera. Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent : par exemple, vous arrivez chez moi, mais, dans l'un des passés possibles, vous êtes mon ennemi ; dans un autre mon ami[17].

16. Jean Clément « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre », *Bibliothèque virtuelle Alexandrie*, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/alle.htm>.

Nous devons beaucoup à ce remarquable article.

17. Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, Gallimard, « Folio », p. 100-101.

Le narrateur explique que l'auteur des brouillons suggérait l'image de la bifurcation du temps. Alors que dans les fictions traditionnelles, une fois que le choix est fait, qu'une solution a été acceptée, toutes les autres ont été écartées, chez l'auteur, toutes les solutions sont adoptées simultanément.

Dans un ouvrage consacré au cinéma, Gilles Deleuze avait fait le rapprochement entre Borges et Leibniz[18]. Le philosophe allemand Leibniz dit qu'une certaine bataille navale peut avoir lieu ou ne pas avoir lieu, mais que ce n'est pas dans le même monde : elle a lieu dans un monde, n'a pas lieu dans un autre monde, et ces deux mondes sont possibles, mais ne sont pas « compossibles » entre eux. Gilles Deleuze ajoute en note :

> Dans la Théodicée 414-416, dans ce texte étonnant, qui nous semble une source de toute la littérature moderne, Leibniz présente les « futurs contingents » comme autant d'appartements qui composent une pyramide de cristal. Dans un appartement, Sextus ne va pas à Rome, et cultive son jardin à Corinthe ; dans un autre, il sera roi en Thrace ; mais dans un autre, il va à Rome et prend le pouvoir… On remarquera que ce texte se présente sous une narration très complexe, inextricable, bien qu'il prétende sauver la vérité : c'est d'abord un dialogue de Valla avec Antoine, où s'insère un autre dialogue de Sextus et l'oracle d'Apollon, puis auquel succède un troisième dialogue, Sextus-Jupiter, qui fait place à l'entrevue Théodore-Pallas, à l'issue de laquelle Théodore se réveille[19].

Il doit donc forger la belle notion

> « *d'incompossibilité* » (très différente de la contradiction) pour résoudre le paradoxe en sauvant la vérité : selon lui, ce n'est pas l'impossible, c'est seulement l'incompossible qui procède du possible ; et le passé peut être vrai sans être nécessairement vrai. Mais la crise de la vérité connaît ainsi une pause plutôt qu'une solution. Car rien ne nous empêchera d'affirmer que les incompossibles appartiennent au même monde, que les mondes incompossibles appartiennent au même univers… C'est la réponse de Borges à Leibniz : la ligne droite comme force du temps, comme labyrinthe du temps, est aussi la ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant des *présents incompossibles,* revenant sur des *passés non nécessairement vrais*[20].

Il n'est pas facile d'imaginer la forme que pourrait prendre cette multiplicité de solutions, cette simultanéité de temporalités différentes. La littérature moderniste a pourtant tenté l'expérience de multiples façons.

18. Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985 ; plus particulièrement, le chapitre 6, « Les puissances du faux », p. 165-202.

19. *Ibid.*, p. 171.

20. *Ibid.*, p. 171.

*Composition n° 1* de Marc Saporta est un texte de 150 pages non reliées, qui ne se présente donc pas comme un livre. Les pages sont contenues dans une chemise. Il s'agit de 150 fragments autonomes. Le lecteur est devant une combinatoire quasi infinie. Dans sa préface, M. Saporta dit que

> le lecteur est prié de battre ces pages comme un jeu de cartes. De couper, s'il le désire, de la main gauche, comme chez une cartomancienne. L'ordre dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. La formule mathématique qui donne le nombre de lectures différentes étant 150, il est évident que le lecteur n'épuisera pas le nombre de combinaisons possibles.

Dans *Le grand incendie de Londres* et dans *La boucle*, Jacques Roubaud essaie de rendre compte du processus de la création, du livre de souvenirs en train de s'écrire, avec sa trame narrative, le récit, le métadiscours sur le fonctionnement réversible de la mémoire et les ajouts ou modifications qui viennent perturber la trame du récit. Il s'agit des insertions ou incises et des bifurcations que prend le récit. Mais comment faire figurer dans la linéarité du texte qui a pour support le papier, dans un livre constitué de paragraphes, de pages, dans un livre broché, ces allers et retours de la pensée ? Par des marques typographiques, des démarcations, la numérotation des paragraphes : « Tout au long de la composition "écranique" de cette **branche**, et jusqu'à aujourd'hui, j'ai eu en tête la nécessité de cette **bifurcation**, à laquelle je donnais pour mission "théorique", en son **moment** unique, de rassembler les éléments utiles à l'économie générale de mon entreprise, les **images-mémoire** qui m'ont accompagné dans ce récit (il ne s'agissait pas des images elles-mêmes, bien sûr, mais de "pictions" de ces images, disposées en une succession descriptive) et de les mettre en parallèle avec les **assertions du chapitre 5 de la première branche**, qui constituent une déduction fictive que ***Le grand incendie de Londres***, entre autres choses, se trouve toujours en train de continuer à raconter[21]… »

Jacques Roubaud utilise l'image de l'écran pour expliciter son dispositif, au plus près de l'hypertexte comme si les expérimentations littéraires les plus modernistes venaient se heurter aux apports, possibilités, dangers, appels de l'électronique, d'Internet, du Web, de la révolution technologique dans laquelle nous sommes immergés. L'hypertexte demande à la fois de nouvelles compétences de la part du lecteur qui doit pouvoir « naviguer » à travers les éléments de l'ensemble et de la

21. Jacques Roubaud, *La boucle*, Paris, Seuil, 1993, p. 508.

part de l'écrivain qui doit organiser le réseau complexe des liens potentiels, des chemins à prendre ou à laisser dans l'œuvre ainsi constituée. Ce nouveau type de mise en texte rompt avec la logique du livre à laquelle nous sommes habitués. Il défait l'aspect linéaire et syntagmatique de son organisation, au-delà de la complexité temporelle inscrite dans l'œuvre. On peut à présent « sauter » à travers une multiplicité de liens, lire transversalement et non verticalement, sortir des éléments constitutifs de l'hypertexte de fiction si des liens m'invitent à le faire. Ce nouveau type d'hyperfiction permet toutes les combinaisons de la dispersion, de la dissémination et du décentrement. Nathalie Ferrand l'explique ainsi, tout en prenant comme exemple une œuvre littéraire d'un auteur de l'OuLiPo, il est vrai : « Imaginons par exemple un lecteur qui, parcourant *La vie mode d'emploi* de Perec, pourrait suivre les chemins hors-texte "ménagés" par l'auteur, examiner un tableau de Paul Klee (Préambule), se rapporter aux *Oiseaux* d'Hitchcock (IV, 75), écouter l'extrait musical cité de l'*Orlando* d'Arconati (I, 6) etc.[22]. »

Des logiciels nouveaux permettent aux écrivains de multiplier les connexions. Le plus connu est *Storyspace* de Eastgate Systems. Il « organise » les lectures potentielles en conseillant au lecteur de commencer par telle ou telle entrée. Il met en place des *balises* (*guard fields*).

En général, l'hypertexte n'est pas simplement un agencement de fragments dont la combinatoire serait totalement aléatoire. L'auteur y ménage des liens, chemins potentiels que le lecteur doit trouver et suivre pour avoir accès à la suite de la « narration ». Il ne s'agit donc pas seulement de liens intertextuels ou métanarratifs, mais de dispositifs que seuls le logiciel, la combinaison homme-machine, le Cyborg peuvent générer. Ainsi, *Afternoon* de Michael Joyce se compose de 539 pages-écrans reliées par 950 liens (dispositif informatique qui fait passer d'un espace-texte à un autre). Il est impossible de lire à la suite ces 539 pages. Ce serait fastidieux de toute façon, mais c'est impossible parce que l'auteur l'a voulu ainsi. Si l'on se contentait de lire de façon séquentielle les pages-écrans, à un moment donné, on ne pourrait pas aller plus loin. Le lecteur, pour se déplacer dans l'histoire doit à certains moments répondre par oui ou par non à des questions, ce qui lui permet d'emprunter de nouveaux parcours dans l'espace-texte. Il peut aussi cliquer sur certains mots pour se déplacer dans le texte, mais ces mots ne sont pas en surbrillance, il faut que le lecteur les devine.

22. Nathalie Ferrand, « Les bibliothèques virtuelles », *Magazine littéraire*, n° 349, décembre 1996, p. 39.

D'ailleurs, la suite de l'histoire dépendra pour ce lecteur du chemin parcouru. Elle ne sera pas la même pour tout le monde. Il s'agit d'un récit « borgésien », proprement labyrinthique, en perpétuelle métamorphose et recomposition sans véritable début ni fin. L'auteur le dit d'emblée : « Dans toute fiction, la clôture est une qualité suspecte, mais ici c'est encore plus manifeste. Quand l'histoire ne progresse plus, ou quand elle tourne en rond ou quand vous êtes fatigués de suivre les chemins, l'expérience de sa lecture est terminée[23]. »

Il y a en effet vingt débuts possibles, vingt façons d'entrer dans le dispositif textuel. Il est impossible de connaître le tout de l'histoire, la totalité des possibilités, la totalité des cheminements. Mais le lecteur est sans cesse actif, à l'affût. Il construit en quelque sorte son propre texte, ses propres parcours. Dans le cas d'*Afternoon*, Michael Joyce a repris son texte de 1986 à 1992, l'a modifié constamment. Le médium accentue la pression de l'œuvre ouverte, toujours à reprendre et toujours reprise.

L'histoire que raconte *Afternoon* est celle d'un homme qui cherche à savoir si, après un accident de voiture qu'il a aperçu le matin en se rendant à son travail, les victimes en question sont bien son fils et son ex-femme. Chaque fragment est autonome mais participe aussi à l'ensemble. Jean Clément fait remarquer que dans *Afternoon* « chaque fragment est déconnecté de la temporalité du récit. Il fonctionne lui aussi comme "pur moment". Son insertion métonymique dans le récit doit donc être prise en charge par le lecteur pour lequel la structure hypertextuelle joue le rôle de la métaphore interprétante. C'est à ce prix seulement que le fragment peut devenir "passage"[24]. »

Comment, en effet ne pas être actif, interactif, pleinement « auteur associé » en face de l'exemple suivant, autre hypertexte de fiction canonique : *Uncle Buddy's Phantom* de John McNaid. De quoi s'agit-il ? D'un hypertexte de fiction présentant tous les biens de Arthur Newkirk. Le lecteur hérite de sa fortune. On ne sait pas s'il est toujours vivant ou non, il a disparu en laissant un ensemble de souvenirs dont des cahiers, des dessins, des photos, du courrier électronique, des vidéoclips, des bandes

23. Christopher Keep, « Perdu dans le labyrinthe : réévaluer le corps en théorie et en pratique d'hypertexte », dans « The Electronic Labyrinth », (<http://web.uvic.ca/~ckeep/elab.html>).

24. Voir Jean Clément, *Afternoon. A Story : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle.* On peut trouver les articles fondamentaux de Jean Clément sur le site suivant : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/> qui renvoie au groupe de travail « Écritures hypertextuelles » de l'Université de Paris-8. D'une façon générale, mon article est très inspiré par les travaux de Jean Clément, véritable pionnier en ce domaine.

dessinées, un jeu de cartes, des scénarios, etc. Roman multimédia, il est composé d'une douzaine de rayons et de cassettes. Christopher Keep, commentant cette énorme construction dit :

> Ici, « le corps » est littéralement morcelé : cassé en petits morceaux, éparpillé à travers le texte, l'agglomération matérielle des signes qui, auparavant, constituaient le corps d'Arthur Newkirk sans la cohérence qu'aurait pu assurer la présence de « l'auteur ». Face à cet assaut à sa propre totalité, le lecteur se trouve confronté au défi : rassembler cette masse de signifiants, de signifiés et leur référent unique, c'est-à-dire la totalité à laquelle ils doivent leur existence[25].

On a l'impression, dans un premier temps, qu'on va finir par capter l'ensemble des données et par saisir le personnage disparu, pas tout à fait à la manière d'un roman réaliste mais presque. Mais c'est peine perdue, car la structure labyrinthique du roman hypertextuel perd le lecteur. On ne peut jamais venir à bout de la collection laissée par Newkirk. Le lecteur « sans place » est constamment désorienté sauf si l'on accepte cette capture, une navigation par dérivation, par association d'idées, à la manière de l'exigence première de la psychanalyse, ou du rêve ou des expériences surréalistes.

Non-linéarité, fragmentation, discontinuité, effets d'indétermination, interactivité, nouveau rôle du lecteur, l'hypertexte de fiction transforme également le rôle de l'auteur dans un rapport symbiotique avec la programmation.

Peut-on imaginer l'informatique comme nouveau dispositif de littérarisation ? On peut imaginer générer des textes de fiction selon des thèmes, générer des pages consacrées à ces thèmes et des séquences avec des liens et des articulations. Tout cela reste virtuel sauf quand le lecteur décide de commencer en un point, de continuer dans un parcours mais il pourrait y en avoir d'autres. Comme l'ensemble est généré par l'ordinateur, le lecteur ne repasse pas deux fois par le même point. Sa lecture est toujours autre. Comme le dit Jean-Pierre Balpe :

> … L'*inventio auctoris* ne peut plus être invoquée, du moins au niveau de la matérialité du texte puisque l'auteur du programme qui écrit le texte est dans l'incapacité de prévoir quel texte terminal peut être généré et ceci aussi bien au niveau final de l'écriture des phrases elles-mêmes qu'au

25. Christopher Keep, *loc. cit.* On trouvera un compte rendu intéressant de ce roman hypertextuel dans Robert Coover, « Hyperfiction : Novels for the Computer », *New York Times Book Review*, 29 août 1993, p. 1-12. On trouvera en outre une présentation de ces nouvelles formes de textualisation dans le site Web suivant : <http://Oliva.modlang.denison.edu/maurizio/pmcl/>, consacré à « Internet Textuality. Toward Interactive Multilinear Narrative ».

> niveau supérieur des articulations de pages, de chapitres, de séquences. […] L'*intentio lectoris* n'a plus à retrouver les indices de l'*intentio auctoris*, mais se contente, d'une part, d'accepter que le texte lui parle et, d'autre part, de construire par ses actes un sous-ensemble particulier d'un roman général. Elle en acquiert une liberté réelle[26]…

On le voit, la « mise en littérature » devient tout autre car l'auteur ne conçoit que des virtualités de textes, planifiant des scénarios, des parcours, des conditions, des fonctionnements. Le résultat sera forcément une destruction des frontières de genres, une « indéfinition » dans la métamorphose perpétuelle. Tout s'y trouve bouleversé. Non seulement le rapport à l'espace (l'espace-écran remplaçant la page papier), le statut de l'auteur, celui du lecteur, l'activité d'écriture et de lecture, les effets institutionnels (si l'auteur traditionnel disparaît, que devient le champ littéraire et l'aura de l'auteur ?) mais aussi, le rapport au temps, à la permanence et à la fixation de l'œuvre. Proche de la performance, le temps réel du texte est son instantanéité, son éparpillement, sa dispersion :

> Texte inépuisable, le texte informatique perturbe son lecteur par l'affirmation ostentatoire d'un trop plein de mondes possibles. En ce sens il le déstabilise en mettant à nu le mensonge fondateur de la littérature auquel il est plus simple de croire : considérer généralement même si cette fiction commode ne joue aucun rôle dans la lecture qu'à l'origine de tout texte se trouve « un écrivain ». Que cet « écrivain » écrit. Et que, par l'intermédiaire d'un instrument quelconque, il n'aligne des mots définis que pour produire le sens particulier d'une expérience unique et transmettre dans toute l'intégrité de son originalité à un lecteur, qui par la lecture la fait sienne[27]…

## III) Ma page Web : *Home Page* Papiers perdus

À la fin de mon livre *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*[28], j'annonçais que j'allais me construire une page Web hypertextuelle expérimentale.

En voici la présentation :

Vous me voyez au fond de mon bureau, presque dissimulée au milieu de mes livres. Oui, c'est mon bureau et il y a là tout ce que vous devez savoir. Je vous le fais visiter. Au premier plan, ma table sur laquelle il

26. Jean-Pierre Balpe, « Un roman achevé. Dispositifs », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 52-53.
27. Jean-Pierre Balpe, « Pour une littérature informatique. Un manifeste… », texte obtenu en cliquant Balpe, Jean-Pierre sur AltaVista.
28. Régine Robin, *op. cit.*

n'y a plus un centimètre de libre. Un cahier ouvert avec un stylo, c'est à peu près le seul endroit où l'on puisse écrire. De part et d'autre des piles de dossiers et mon *journal*, ce grand cahier dont vous ne voyez pas qu'il est bleu et sur lequel je consigne tous les jours le temps qui passe, mes écrits, mes projets, mes esquisses de *scénarios*, mon mal de vivre ou mes joies. Il balise le temps, le piétinement de certains projets, la réalisation des articles ou des livres, mes voyages aussi. Ils sont nombreux. Mais je reviens tout le temps m'enfermer dans ce bureau. Vous voyez aussi émerger des agendas. Très importants les agendas. Je photocopie leur pages hebdomadaires ou quotidiennes et ma vie se met à s'animer. Vous avez celle des lundi 8 novembre et mardi 9 novembre 1993, me semble-t-il. Je suis à Paris, c'est évident. Je dois téléphoner à la chargée de presse des Presses universitaires de Vincennes pour les épreuves de mon livre *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. J'ai aussi rendez-vous avec deux écrivains : Henry Raczymow et Jerome Charyn que je dois interviewer sur leur identité juive. Je vois que j'ai rendez-vous avec ma fille, avec des amis, avec ma psychanalyste, mon libraire et que j'ai une place pour voir un spectacle de chansons yiddish dans un cabaret de la rive gauche. Tout ceci en deux jours. Pas mal !

À gauche de l'image, perpendiculaire à la première table, une autre supportant l'ordinateur, genre IBM. Je ne suis pas très dans le vent. Ce n'est qu'un 486, avec un tout petit modem avec un CD-ROM qui ne marche pas. Mais, tel qu'il est, je ne saurais m'en passer. À gauche de l'ordinateur, le téléphone et la boîte du répondeur, puis, plus loin, sur un petit meuble, l'imprimante. Le long des étagères, en grand désordre, des bibelots parfois insignifiants, parfois pas. Vous pouvez voir un masque vénitien, une poupée mexicaine, vous ne pouvez pas deviner le morceau du mur de Berlin, etc., etc. À droite, la photo ne permet pas de voir l'ensemble des étagères dévolues aux auteurs d'Europe centrale : Kafka, tout Kafka, W. Benjamin, S. Freud, P. Celan et tout ce qui concerne l'identité juive et l'autobiographie. Je regarde par la fenêtre, juste en face. Elle donne sur une petite rue d'Outremont et de grands arbres. L'été et l'automne, c'est divin. Mon bureau, c'est mon habitacle, mon repli, mon refuge, l'endroit où je me récupère, où je me ramasse quand les coups sont trop durs, quand la solitude devient insupportable, quand j'ai besoin de me recueillir ou de réfléchir, quand je rédige, lis, prends des notes, c'est-à-dire pour le plus clair de mon existence, une vie dans les livres, dans l'écriture, dans la recherche et

dans l'imaginaire. Mais rassurez-vous, j'ai un compagnon, mon époux depuis bientôt vingt ans et une fille de 33 ans qui vit à Paris et qui vient de mettre au monde une petite Rebecca. Je vois du monde tout de même, je donne mes cours à l'Université du Québec à Montréal et je voyage beaucoup tant pour mon travail que pour le plaisir. J'ai aussi une passion pour les journaux et les magazines. Je vais presque tous les jours voir le et la libraire d'Outremont pour chercher *Le Monde* et *Libération*, parfois *l'Observateur* et quelques revues concernant les ordinateurs et Internet : *Branchez-vous*, *Wired*, *Planet-Internet*, etc. Je vais souvent les lire dans les bistrots du quartier, que ce soit des restaurants ou des troquets. J'y passe beaucoup de temps à envoyer aux amis et connaissances des cartes postales ramenées de lointains voyages et que je n'ai pas envoyées faute de temps, de difficulté à trouver l'endroit où on achetait des timbres, ou oubli de mon carnet d'adresses tout simplement. J'aime aussi passer du temps dans Internet, par exemple sur le site de Martine Gingras.

Vous voyez bien que dans ce fouillis que je suis la seule à maîtriser, et encore, il est très difficile de se retrouver ? Ce site vous permettra peut-être de visiter la caverne d'Ali-Baba, de vous orienter dans le labyrinthe de mes œuvres complètes, de mes scénarios, voire de mes journaux ou de mes biographèmes.

Cette page se divise en deux branches. Une branche, Régine Robin, vous permettra de prendre connaissance de mon CV de professeur d'université, de mes champs de recherche, de l'ensemble de mes publications et parfois même du texte de certains de mes articles ou de chapitres de livres.

Il y aura aussi une chronique mensuelle concernant l'air du temps, la vie politique d'ici et d'ailleurs, mes lectures, etc.

Une seconde branche, Rivka A, vous donnera accès à une expérimentation autobiographique éclatée sur le Web. Vous vous trouvez devant cinq rubriques. Chacune des rubriques sera constituée de 52 fragments tous liés à du biographique, du social, des instantanés, des scénarios concernant mes deux lieux d'élection : Paris et Montréal ; sauf celle liée aux autobus qui, elle, ne comptera que 30 éléments. Lorsque le site sera constitué, vous vous trouverez en face de 52 fois 4 catégories, soit 208 fragments, plus 30 stations d'autobus, ce qui donne en tout 238 fragments (52, car je suis la structure de l'agenda, soit un fragment par semaine pour chaque catégorie). Ces 238 éléments seront à combiner sous forme de collage ou de narration.

La première rubrique renvoie à une construction autobiographique par fragments : bouts de souvenirs, parcours et pérégrinations à travers le monde, méditations sur l'origine, le déracinement. C'est mon double qui est au clavier, cette Rivka qu'il me faut apprendre à mieux connaître.

La seconde rubrique renvoie à des bistrots. Il s'agit d'un texte à contraintes. J'ai imaginé pour mes bistrots parisiens le dispositif suivant.

Il y aura 52 bistrots. Quand la technique le permettra, les entrées autobiographiques seront accompagnées des photographies de mes planches d'agenda. Je les ai transformées en « œuvres d'art », en *mail art*. Elles auront leur place dans cette rubrique.

Chaque bistrot devra être mentionné dans une phrase de forme infinitive qui en outre devra contenir des éléments autobiographiques et des extraits de chansons de Bob Dylan.

La troisième rubrique a trait à des citations ou envois, citations de mes auteurs préférés, extraits de livres ou de poèmes, glanés au fil du temps ; textes de cartes postales reçues ou envoyées, à travers mes voyages ou ceux de mes proches, ou bien le texte d'inconnus écrits au dos de cartes postales achetées dans les divers marchés aux puces de la planète. Il s'agit aussi d'envois postaux réels ou imaginaires ou de métatextes sur les citations, les envois, les cartes postales. Il y aura 52 envois.

La quatrième rubrique est un dispositif tout à fait original. L'expérimentation portant sur les contraintes suivantes : il s'agit de prendre la ligne d'autobus 91 de la gare Montparnasse à la Bastille. Il s'agit de descendre à toutes les stations. À la descente, je prends une photo avec mon Kodak APS, pas forcément en position Panorama. Parallèlement, je rédige un texte court (de quelques lignes à une page), pas forcément une légende de la photo, mais ce peut être aussi bien cela. J'indique l'heure pour la photo aussi bien que pour le texte. Je prends l'autobus suivant. Même opération. Il faut que mon texte soit rédigé avant l'arrivée du bus suivant. Les 91 sont très nombreux, ce qui rend l'exercice difficile. En fin de parcours, j'ai autant de photos que de stations en comptant les terminus et autant de petits textes. L'ensemble doit dessiner le profil parisien de la ligne. Je refais la même opération en été et en hiver, de façon à voir si je prends les mêmes photos (je ne me souviendrai pas à quelques mois de distance de celles que j'aurais prises auparavant), et surtout si je rédige le même genre de textes. Cela mesurera mon *ressassement*, mes obsessions, mes petits mots fétiches. Il y a quinze stations sur la ligne 91. Refaire le même dispositif en hiver et en été, cela fait 30 clichés et petits textes.

On aura reconnu le voisinage de ces opérations et de deux entreprises

différentes. La première est celle de Jacques Jouet, dans « La guirlande de Paul[29] » :

> J'écris de temps à autre des poèmes dans le métro. Ce poème en est un.
> Voulez-vous savoir ce qu'est un poème de métro ?
> Admettons que la réponse soit oui. Voici donc ce qu'est un poème de métro.
> Un poème de métro est un poème composé dans le métro, pendant le temps d'un parcours.
> Un poème de métro compte autant de vers que votre voyage compte de stations moins un.
> Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premières stations de votre voyage (en comptant la station de départ).
> Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station deux.
> Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les stations deux et trois de votre voyage.
> Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station trois et ainsi de suite.
> Il ne faut pas transcrire quand la rame est en marche.
> Il ne faut pas composer quand la rame est arrêtée.
> Le dernier vers du poème est transcrit sur le quai de votre dernière station.
> Si votre voyage impose un ou plusieurs changements de lignes, le poème comporte deux strophes ou davantage.
> Si par malchance la rame s'arrête entre deux stations, c'est toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de métro.

À noter que j'ai découvert le travail de Jacques Jouet bien après avoir commencé mes expériences autobussiennes.

Le second exemple est celui de l'entreprise abandonnée de Georges Perec : *Lieux*. Dans une lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, Perec explique son entreprise. Il a choisi, à Paris, douze lieux, importants, lieux liés à des souvenirs, à des événements qui ont compté dans sa vie. Chaque mois, il va décrire deux de ces lieux. Une première fois, sur place, il décrit ce qu'il voit de la manière la plus neutre possible, la plus dénotée. Il énumère les magasins, des micro-événements, ce qui passe. Une deuxième fois, il écrit des souvenirs qui sont liés au lieu en question. Une fois chaque texte terminé, il est mis sous enveloppe, les adresses sont scellées à la cire. Elles portent les mentions suivantes : le lieu, la date, et la mention « réel » pour les descriptions, la mention « souvenir », pour l'évocation de ces lieux. L'expérience devait durer douze ans, de 1969 à 1980 :

29. « Bibiliothèque oulipienne », n° 79, p. 12, cité par Bernard Magné, dans *Georges Perec. Poésie ininterrompue. Inventaire*, André Dimanche éditeur, p. 60-61.

> J'ai commencé en janvier 1969 ; j'aurai fini en décembre 1980 ! j'ouvrirai alors les 288 enveloppes cachetées, je les relierai soigneusement, les recopierai, établirai les index nécessaires. Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le veillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs : le temps retrouvé se confond avec le temps perdu ; le temps s'accroche à ce projet, en constitue la structure et la contrainte ; le livre n'est plus la restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps mort, que l'on feignait d'ignorer ou qu'on ne restituait qu'arbitrairement (*L'emploi du temps*), qui restait toujours à côté du livre (même chez Proust), deviendra ici l'axe essentiel[30].

Mon projet n'est ni celui de Jacques Jouet, ni celui de Georges Perec, mais il s'inscrit dans cette famille de textes à contraintes, liés à la vie urbaine, à cette « poétique des transports urbains » que Bernard Magné évoque.

Il n'est pas possible pour le moment de présenter les photos qui seraient un peu lourdes à télécharger (cela viendra dans l'avenir). J'en ferai une installation dans une galerie sans doute…

La dernière rubrique est consacrée aux rues, plaques de rue, bouts d'imaginaires micro-urbains, aux parcours, à la poétique de la ville. Elle s'inspire largement des règles que l'association *Vinaigre* s'est données. C'est dans le cadre de cette rubrique qu'une expérimentation collective aura pour sujet Montréal.

Vous pouvez lire de façon continue toutes les boîtes de vie, les unes à la suite des autres, tous les bistrots, tous les arrêts d'autobus de la ligne 91 et par la suite toutes les lignes qui partent de Montparnasse, toutes les rues, toutes les entrées « Montréal », mais vous pouvez tout aussi bien passer de la boîte de vie n$^{o}$ 1 au 3$^{e}$ bistro, à la 5$^{e}$ citation etc., faire votre assemblage vous-même. Lorsque vous aurez choisi une combinaison, inventez un lien narratif en syntagmatisant les différents éléments. Indiquez-moi le type de combinaison que vous avez trouvé. On pourra ainsi inventer presque « cent mille milliards » de scénarios et de récits.

Il n'y a pas besoin d'être de l'OuLiPo pour aimer réaliser des textes à contraintes. On se donne une règle d'écriture et on essaie de s'y tenir. Vous trouverez des textes à contraintes dans la plupart de ces cinq catégories de fragments, aussi bien dans les textes sur les *bistrots* que dans le dispositif qui préside aux *Autobus*. Mais par-dessus tout, le secret de ces

30. Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 59-60.

pages, c'est l'amour des villes, des longues pérégrinations et déambulations au cœur des cités, la nuit, le jour, dans la perte, le silence mais aussi dans l'assourdissement heureux de quelques échos fraternels.

Soyez mes complices. (adresse du site : <**http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136**>)

Cette expérimentation voudrait être une expérience d'écriture de fiction à base de fragments entrelacés évoquant mes biographèmes, au sens que Roland Barthes a donné à ce terme, et d'évoquer à l'aide du tissage de ces fragments les bribes de passé, les traces de ce qui fut, les strates mémorielles qui se sont accumulées et qui ont été recouvertes par d'autres traces plus récentes. Ce travail de fiction imite dans l'écriture les liens hypertextuels des expériences d'écriture électronique, des pages personnelles sur le Web (expérience que je poursuis actuellement) et les installations des artistes concernés par l'espace urbain et la poétique de la mémoire enfouie.

Depuis quelques années, mon écriture de fiction est centrée sur la remise en valeur du fragment qui a été relégué au second plan, submergé par le roman comme genre canonique et l'évolution de la forme romanesque.

Le fragment, dont l'importance a été théorisée par le romantisme allemand, s'est souvent, par la suite, cantonné dans l'aphorisme, le proverbe, le bon mot ou la vignette. Mais avec l'OuLiPo ou sous l'influence de Georges Perec et de certaines expérimentations sur le Web, le fragment tend à jouer un rôle nouveau dans l'écriture de fiction.

L'écriture de fragments, la recherche de liens de type « mosaïque », de liens parataxiques, métaphoriques plutôt que logiques, conviennent particulièrement bien à la déambulation urbaine, à la poétique des rues, à la discontinuité, à l'hétérogénéité des métropoles pluriculturelles contemporaines, ces univers chaotiques, nomades aux connexions lâches.

À vous de jouer. Je ne donnerai ici qu'un seul fragment :

## IV) BOÎTES DE VIE. Journal d'une cyberdépendante

Impossible de me lever tôt le matin. J'écoute la radio. Je me demande le temps qu'il fait. Il doit neiger ou il tombe une pluie verglaçante. Temps dégueulasse de toute façon ! J'écoute les informations, les nouvelles locales, quelques chansons. Trois choses me font régulièrement sortir du lit : le premier pipi du matin, ou la faim, l'envie de me faire un bon petit déjeuner, le désir d'entrer dans mon bureau pour voir si mon répondeur clignote, si quelqu'un m'a téléphoné. Je suis encore en

chemise de nuit. Je fais chauffer de l'eau, je mets mon ordinateur en marche. Sur l'écran de *Windows*, je clique sur l'icone qui va me brancher à Internet et je vais voir s'il y a des *e-mails*. « *You have mail* » est le message. 9 heures du matin, soit 3 heures de l'après-midi à Paris, à Berlin, à Rome. Le matin, c'est la découverte des messages d'Europe. En général des invitations à des colloques internationaux, ou des potins parisiens, les dernières nouvelles vues à la télévision ou dans *Le Monde* que je n'ai pas encore lues. Mais mon *Eudora light*, comme il y a le *Pepsi light*, est en panne. Il en est de même de mon *Telix*. Un étrange message m'interdit d'aller plus loin : « *I can't understand keyword "keypad" in line 131 in "elm/elmrc" file. I can't understand keyword "softkeys" in line 171 in "elm/elmrc" file. Fix elm/elmrc or let elm rebuild elmrc with option "w".* » Autant dire du chinois. Il m'a fallu passer par *Kermit* et *Pine*. Mais enfin. Je suis à nouveau connectée.

On me dit qu'on m'envoie un fax, vu que je n'ai pas accès au « *file attached* ». Il y a comme cela une dizaine de messages chaque matin. J'en prends connaissance avant le petit déjeuner. La bouilloire se met à siffler, je vais alors dans la cuisine. C'est le moment où je lis la presse parisienne que je suis allée chercher la veille à la librairie d'Outremont. Je suis toujours en retard d'un jour. Cela ne fait rien. Je lis tout l'éditorial, les pages consacrées à la politique internationale, à la politique intérieure, les pages culturelles, la carte du temps qu'il fait, ce qui est indiqué pour Montréal, histoire de vérifier que *Le Monde* ne s'est pas trompé, les cours de la bourse, à présent le destin de l'euro, la notice nécrologique, tout. Je dévore mes deux tartines, je finis ma lecture du *Monde*, je passe à *Libération* tout en me versant une nouvelle tasse de café.

Je vais me laver, m'habiller, je regagne mon bureau, pour de longues heures, cette fois. J'ai beaucoup de travail : deux articles en route, des notes diverses à classer, des cours à préparer. Mais auparavant il me faut retourner voir les messages auxquels je n'ai pas répondu. Je me branche à nouveau. Pas de nouveaux messages, mais je parcours ceux que j'avais reçus ce matin. Une bonne moitié exige des réponses rapides. Un par un, je fais défiler ces messages et je réponds. Oui, je serai à Venise à la fin du mois de mai ; non c'est impossible en novembre pour Londres, mais je terminerai l'article comme prévu en octobre ; oui, il faut me réserver une place à l'opéra pour mon arrivée à Paris, etc., etc. La réponse à ces divers *e-mails* m'a bien pris une heure. Le temps de terminer cette correspondance d'un type spécial, un nouveau message est arrivé, de New York cette fois. Il s'agit d'un mot de N., mot que j'attendais depuis longtemps. Il en profite pour me fournir la référence

bibliographique dont j'avais absolument besoin. Je me sens légère. J'abandonne mon courrier électronique, mais pas encore Internet. Si j'allais voir du côté de ma page Web ? Voir d'où viennent les 15 dernières visites ? De quel pays ? Vérifier les pourcentages. Je constate que la page d'accueil de mon site est très visitée de même que mon CV. C'est fou ce qu'on peut s'exciter de par le monde autour de mon CV ! Je dois faire rêver. Une partie des gens qui le consultent doivent se dire que j'ai bien de la chance, que je publie beaucoup, des livres et des articles, que je fais des choses diverses, que je voyage beaucoup, que je mène une vie trépidante (Maman ! Tu ne te fais pas chier dans la vie, me répète constamment ma fille), l'autre partie doit se dire que je suis complètement folle, mais sans doute, cela revient-il au même. Mon autofiction expérimentale, en revanche, reçoit moins de visiteurs. Dommage ! Mais cela peut changer. Il suffit que je la fasse connaître. Rien ne remplace le bouche-à-oreilles. Je sors de ma page Web, établis une dernière vérification : « *You have mail.* » Un nouveau message s'affiche. C'est Paris, la réponse à la réponse. J'ai de la chance. Je mesure alors ce que le *e-mail* signifie, le contact immédiat, ou quasi immédiat d'un bout de la terre à l'autre pour le prix d'une communication locale, c'est-à-dire pour quasiment rien en ce qui me concerne. Petites jubilations matinales. Je réponds immédiatement : « *Mail sent* », puis je sors du réseau pour entrer dans mon traitement de texte, mes répertoires et mes fichiers. Il est 11 heures du matin. Il neige, une petite neige fine qui a l'air tenace. Par moments, la neige tourbillonne, par moments, des mugissements du vent, des volutes brillantes sous le pâle soleil. Je tente de m'absorber dans la préparation de la communication sur la langue maternelle que je dois présenter prochainement. Je voudrais partir de l'exemple de la singulière réappropriation-invention de l'hébreu moderne opérée par Ben Yehouda. Je lis des extraits de son autobiographie, prends quelques notes, quelques citations dont je sais qu'elles vont m'être utiles. Deux heures passent. Je lève le nez, il neige toujours. Je rêvasse, commence à avoir faim. Avant de m'arrêter pour me faire un œuf dur en salade, je rentre à nouveau dans Internet pour voir si j'ai des messages : « *You have mail.* » J'ai trois messages. Le premier est sans intérêt : pub, ou liste sur laquelle je figure malencontreusement. Il me faut songer à me faire retirer de cette liste, le second indique « *host unknown* ». L'adresse électronique était mauvaise. J'ai dû mettre un point là où il fallait un trait d'union ou l'inverse. Toujours est-il que mon long message me revient sans avoir pu être acheminé. Il me faut le « *forwarder* » en faisant attention cette fois à ce que j'aie la bonne adresse. Le troisième est un

nouveau message, local, dont la réponse peut attendre. Retour au traitement de texte. Je décide de m'arrêter pour déjeuner. Je me lève, vais dans la cuisine, mets la radio, prépare la sauce de la salade, etc., etc.

Apres ce très léger repas, j'ai tout de même besoin de me dégourdir les jambes. Je sors, vais prendre un expresso au café République, au Second Cup ou ailleurs. Je ne reste pas longtemps. Retour au bercail. Dernier contrôle du *e-mail* avant de me remettre au travail.

Le téléphone sonne, j'ai arrêté la sonnerie mais j'entends le bruit du répondeur. Je ne réponds pas. Je me mets au travail. Soudain, j'ai un doute. Ai-je vraiment répondu à un tel et à tel autre ? Il me semble que oui. Je verrai plus tard. Je me concentre, je poursuis ma lecture. Deux heures passent, à peu près soutenues. J'ai avancé dans mes lectures, moins dans la prise de notes. Il est temps de me rebrancher. Deux messages pas très passionnants. En tous cas, ils peuvent attendre. Par AltaVista, je décide d'aller voir ce que je peux trouver sur une petite ville du Texas où je dois me rendre bientôt. Quel temps fait-il à la fin février ? Je rêve à ces ciels inconnus, au pays des Cow-boys. Cela me fait penser que je n'ai pas fait attention à ce qui joue en ce moment au Grand Action, rue des Écoles. C'est un exercice auquel je me livre toutes les semaines. Je joue à « Qu'est-ce que je rate en ce moment à Paris ? ». Suit une liste plus ou moins longue de films, de pièces de théâtre, d'expositions de peinture ou d'installations. J'ai comme cela un calendrier hebdomadaire et mensuel, un emploi du temps fictif : Qu'est-ce que j'aurais fait si j'avais été à Paris. J'en remplis des agendas fictifs. Semaine du festival du film brésilien, le dernier Woody Allen, telle ou telle pièce de théâtre, etc., etc. Je me lève pour tenter de retrouver un vieux numéro du *Monde*. Peine perdue ! J'ai déjà fait le ménage. J'essaie de ne pas laisser vagabonder mon esprit, je me remets au travail. Cinq heures arrivent. Je décide de me faire une tasse de thé non sans avoir regardé si j'avais du courrier électronique. Trois messages de lecteurs occasionnels qui sont tombés sur ma page Web par hasard et qui me disent tout le bien qu'ils en pensent. Je suis charmée. Bon pour le narcissisme. Je vérifie alors si j'ai bien répondu à machin chose. Oui, j'avais répondu. Ne pas devenir gâteuse avant l'heure ! Je vérifie alors qui m'avait téléphoné. Merde ! C'était urgent. Je fais immédiatement le numéro. Trop tard, après cinq heures X quitte son bureau. Je vais lui envoyer un *e-mail*, non, à bien y réfléchir, je préfère attendre au lendemain pour lui parler directement. J'ai à ma disposition, mon téléphone muni de son répondeur, un télécopieur et, bien entendu, le courrier électronique. Je ne me sers de la poste que pour le courrier officiel,

administratif, les grandes occasions. Je n'ai pas encore de téléphone portable ni de ce côté ni de l'autre de l'Atlantique mais cela ne va pas tarder. Je rêve de me trimballer partout avec. J'ai bien entendu aussi des cartes à puces pour téléphoner d'une cabine en n'importe quel point du monde. Je ne fais pas du tout le même usage de ces différents moyens de communication. Le fax, pour envoyer des extraits de journaux, des articles, des épreuves, des écrits ; le *e-mail* pour tout ce qu'on veut, mais quand j'ai besoin de parler à quelqu'un je vais à la fois envoyer un *e-mail* (cela ne coûte rien) et donner un coup de fil (parfois très coûteux) pour entendre la voix, préciser ceci ou cela. Le *e-mail* n'est pas immédiat. Seul le téléphone l'est. Il m'arrive même d'envoyer un *e-mail* : attention, je vais te téléphoner à telle heure. Prends-en compte le décalage horaire. Je ne suis rassurée que lorsque j'ai mon correspondant au bout du fil. Je rêve d'un bureau où il y aurait en permanence le courrier électronique avec les messages qui s'afficheraient en permanence. Sur une autre ligne, le fax crépiterait, sur une troisième, le répondeur s'agiterait. Pendant ce temps-là, moi, à une terrasse de bistro, je téléphonerais à X de mon portable. En revenant chez moi, j'ouvrirais ma boîte à lettres : hélas ! Rien que des factures ! Du coup, je les laisserais dans la boîte. Je monterais mes marches quatre à quatre. C'est une façon de parler. En fait, je monte péniblement comme une petite vieille. J'enlèverais mon manteau, je pénétrerais dans mon bureau : trois pages de fax, quatre messages sur le répondeur et quatre autres messages électroniques m'attendraient. ON PENSE À MOI. ON NE M'OUBLIE PAS. J'EXISTE.

Peine perdue ! La voix du répondeur est quatre fois la même. C'est l'American Express qui s'inquiète. Je n'ai pas payé le montant de ma dernière facture. Les trois pages de fax, c'est de la publicité pour une assurance-décès. Si je clamse subitement, mon heureux époux empochera la somme coquette de… J'ai tout mis à la poubelle. Sur les quatre messages électroniques, l'un m'est revenu en « *host unknown* ». Encore une mauvaise adresse ou une infime erreur. À recommencer. Le second est un message administratif. Chiant. J'efface avant de le lire. Le troisième me fait parvenir la dernière blague qui court sur Clinton. Drôle, mais pas urgent. Quant au quatrième, il m'arrive en *hindi*, dans des caractères totalement illisibles. Je ne saurai jamais ce que mon interlocuteur m'a raconté. Je hausse les épaules. Je suis déçue, mais *Tomorrow is another day*. Il est temps d'aller voir si ma page Web a été regardée aujourd'hui. Il vaudrait mieux l'alimenter, mais je me sens fatiguée. L'heure d'aller chercher *Le Monde* et *Libé* à la librairie du coin

a sonné. En revenant, je m'installe pour lire les journaux, mais auparavant, un petit contrôle. Rien. ON M'OUBLIE. JE N'EXISTE PLUS. J'AI LE CAFARD !

Il est 7 heures.

Plus aucun message ne peut venir d'Europe où il est 1 heure du matin. C'est l'heure du journal télévisé de la 2 à TV5. Impossible de le manquer. C'est ma messe quotidienne. Précisément, on y parle de la mode du téléphone portable et de ses effets sur la sociabilité des individus, on y rapporte qu'on est obligé, au théâtre ou à l'Opéra de demander aux gens de bien vouloir fermer leur téléphone, qu'au café ils ne se parlent plus, qu'en autobus, ils sont constamment en train d'appeler : « Allô, c'est moi. Je suis dans l'autobus. Je suis dans le 96, rue de Rennes. Dans cinq minutes je serai au terminus, à Montparnasse. Je serai à la maison dans un quart d'heure. Allô, je t'entends mal. je suis dans l'autobus… » Après le journal télévisé, je me fais mon steak et des pâtes. Je regarde un peu la télé américaine, mais sans conviction. Ma journée de travail est presque terminée et je n'ai pas fait grand-chose. Je me désole. Pourtant, j'ai des cours à préparer, des communications à mettre au point, de nombreuses lectures à terminer et un chapitre de livre à avancer. Je m'y mets, mais auparavant, je me dis que si c'est trop tard pour l'Europe, c'est la bonne heure pour mes correspondants du Texas et de la côte Ouest, ceux de Vancouver, de Seattle, de Californie. Je me rebranche. Impossible ! Il doit y avoir trop de monde sur le réseau, impossible ! Je me sens orpheline. Je ne peux accéder à l'essentiel, on me vole mon existence ! Je sens que je vais recevoir un message absolument fondamental. J'attends quoi ? Mais, le Messie, voyons ! Bien entendu. D'ailleurs, au moment même où je me sens abandonnée, le téléphone sonne. Je décroche. C'est Z. qui me dit qu'elle n'arrive pas à me joindre en *e-mail*, qu'elle veut m'inviter à Los Angeles à un colloque en mai 2000 sur Shabbataï Zevi, le faux messie du XVII^e siècle, qu'elle voudrait que j'y lise un texte de fiction. L'université paiera l'avion et quatre nuits d'hôtel non loin de UCLA, sans doute sur Wilshire Avenue. Je lui réponds aussitôt : « *You made my day.* » J'aime Los Angeles, j'aime Shabbataï Zevi et j'ai la bougeotte. Z. me dit que je trouverai le détail du colloque en *e-mail* demain matin. Le moment est venu de fermer l'ordinateur. Une dernière tentative. Ça marche. Aucun message, mais sur Yahoo, je regarde des photos du Texas. J'ai mis un CD acheté à la FNAC, en décembre dernier. La musique de *Johnny Guitar*, le film de Nicholas Ray que je vais revoir au moins une fois tous

les deux ans. Je me laisse griser par la musique. Je suis une Emma Bovary du Western. Avant de fermer, je regarde une dernière fois mon courrier électronique. Un emmerdeur me dit de faire attention aux virus qui envahissent le réseau, que si je vois telle adresse s'afficher, je ne dois absolument pas lire le message, etc., etc. Découragée, je vais fermer quand un nouveau message arrive, étrange et terrifiant. « J'ai été votre étudiante en 68 à Nanterre. Vous ne vous souvenez pas de moi, mais moi de vous. J'ai eu le plus grand mal à retrouver votre trace, mais vous êtes assez connue, alors j'ai essayé par AltaVista et je suis tombée sur votre site Web. Vous n'avez pas changé. Toujours aussi "siphonnée" si je puis me permettre. Je ne sais pas si vous avez une bonne mémoire, mais en 68 vous aviez eu une liaison avec un étudiant. C'était peut-être secret, mais moi je l'ai su. Bien sûr, cela fait trente ans et des poussières, mais je suis restée très proche de M. Malheureusement, M. est mort du sida il y a presque dix ans. En triant aujourd'hui des vieux papiers, je suis tombée sur une vieille photo sur laquelle j'ai cru vous reconnaître. Voilà. On ne sait jamais. Je voulais simplement vous faire savoir. Bonne nuit. » Signé illisible. Je me dis : « *You made my day !* » Qu'est-ce que c'est que cette histoire ! Mais je n'ai jamais eu de liaison avec un étudiant en 68. Je l'ai toujours regretté du reste. Passée à côté, à côté de tout. Cette imbécile cherche quoi ? Me faire croire que je pourrais avoir le sida ? Me faire chanter : la femme respectable qui ne voudrait pas qu'on raconte sa vie ? Qu'est-ce que c'est que ces salades ? Elle a cru me reconnaître. Tu parles !

Mais non, je n'ai pas eu de liaison avec un étudiant en mai 1968, même pas eu l'idée. Une conne ! Le nez dans les bouquins. Demain je lui répondrai et lui dirai son fait à celle-là. Et si j'avais la maladie de Alzheimer, si je n'avais plus aucun souvenir ? Mais non. On vieillit d'accord, mais tout de même !

J'envoie un message à Z. pour me changer les idées. À Los Angeles, il n'est que 10 heures du soir. Une fiction sur un mystérieux message électronique qui serait signé : Shabbataï Zevi, cela t'irait ?

Je quitte enfin mon écran, la mort dans l'âme. Je vais prendre ma douche et me coucher. J'emporterai au lit un roman policier : Meurtre par *e-mail*. J'ai bien hâte de m'y plonger.

Au lit, je me dis que je devrais téléphoner à Y. À Paris, il est déjà 8 heures du matin. Je ne la réveillerai pas. Elle me dirait le temps qu'il fait. Ce sera pour demain. Je lui enverrai un message. *You have mail.* J'EXISTE.

Aller plus loin ? Créer des liens pour le lecteur ? Des cheminements dans l'œuvre ? Avec des logiciels, des langages de programmation. Un langage Cyborg ?

Il est encore trop tôt pour dire si les possibilités de la symbiose ordinateur-homme (ce que l'on appelle le Cyborg) constituent une nouvelle chance pour la littérature, si le *digistyle* est une vue de l'esprit, s'il y a un futur pour la fiction dans le cyberespace[30].

30. Voir Janet H. Murray, *op. cit.*